Domingo 12 de marzo de 1995

PRIMER PLANO/

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

Entrevista a Luis Sepúlveda:
UN SOBREVIVIENTE DE LOS '70

Aparece "Poesía italiana contemporánea":
LOS HEREDEROS DE DANTE

6/7

"MUJERCITAS" DE LOUISA MAY ALCOTT, VUELVE A SER EXITO EN UNA NUEVA PELICULA

MINITAS DE MIRIÑAQUE

Debajo de los valores familiares cristianos que en apariencia sostiene, "Mujercitas" presenta otro tipo de ideas, que convirtieron al libro más famoso de Louise May Alcott en un éxito que ya lleva ciento veintiséis años, renovado por la película dirigida por Gilian Armstrong e interpretada por Winona Ryder y Susan Sarandon, de próximo estreno aquí. "Mujercitas" rompe con el modelo de heroína modesta, laboriosa y obediente para presentar otro, encarnado en la archifamosa Jo March, que es una Nueva Mujer, feminista a su manera. En las páginas 2/3, Alison Lurie analiza el fenómeno de "Mujercitas", recorre las ideas radicales de Alcott y su magnífica percepción de los vínculos familiares, en parte tomados de su propia y poco feliz experiencia.





UN CAMUS NO AUTORIZADO:
Lottman y su biografía rechazada en Francia

8

FEMINISMO SIN

Quien no haya fatigado durante la infancia un ejemplar de "Mujercitas" en la edición de Robin Hood miente o es de otro planeta. A ciento veintiséis años de su publicación, tras varias versiones fílmicas, los avatares de las hermanas March vuelven a ser un éxito, a partir de la película dirigida por Gilian Armstrong e interpretada por Susan Sarandon y Winona Ryder. Pero en su atracción hay mucho más que carruajes y miriñaques: hay personajes que en su momento rompieron con el modelo de modosita y que hoy revelan un sustrato feminista y una agudeza sustancial para examinar las relaciones familiares.

ALISON LURIE

Ciento veintiséis años después de su publicación, *Mujercitas*, de Louise May Alcott, sigue siendo un éxito sorprendente. La nueva versión fílmica bate records de público en Estados Unidos (sobre todo, como era de esperarse, entre mujeres de diversas edades); el libro anda bien. La nueva edición, "novelización" de la película, que es incluso más reducida y banal de lo que podría esperarse, ha vendido ya más de trescientos mil ejemplares. Y en Orchad House, la residencia de Alcott en Comcord, Massachussets, multitudes de turistas han creado un fenómeno que ha sido descripto como caótico.

En ciertos sectores *Mujercitas* fue bien recibida por su apoyo a lo que se denomina "valores familiares cristianos". Sin embargo, lo que es conservadurismo para una época puede haber sido una protesta radical en tiempos anteriores. Cuando apareció en 1869, *Mujercitas* era un manifiesto radical en muchos aspectos. Su autora era una mujer independiente, que se mantenía a sí misma en una época en que, como lo dice Meg en el libro, "los hombres deben trabajar y las mujeres casarse por dinero". Louise May Alcott era también una comprometida feminista que escribía y hablaba a favor de los derechos de la mujer. En 1868, mientras creaba *Mujercitas*, se unió a la Asociación por el Sufragio Femenino de New England.

Alcott se volvió radical naturalmente. Era hija de los que hoy podría describirse como intelectuales hippies vegetarianos, despreocupados de la religión y con inquietudes sociales y pasó casi un año de su infancia en una fracasada comuna. Su libro más famoso, *Mujercitas*, fue igualmente radical para su época. Su protagonista, Jo March, no tenía casi nada en común con las sacrificadas heroínas de los libros más exitosos para niñas de ese tiempo.



Winona Ryder es Jo March en la nueva versión de "Mujercitas"

Los cambios ocurridos en el desarrollo de la historia social e intelectual e incluso en la biología humana han alterado mucho el impacto de *Mujercitas*. La sincera inocencia asexuada de las cuatro hermanas March, por ejemplo, resulta hoy increíble. Louise May Alcott no se retrataba a sí misma y a sus hermanas como extrañamente inmaduras sino como a típicas adolescentes de una época en la que la mayoría de las mujeres no alcanzaban la pubertad hasta el final de su adolescencia. En Inglaterra, donde se encuentran los mejores registros, la edad promedio de la menarca era en 1830 de diecisiete años y medio, hacia 1860 había caído a dieciséis y medio y alrededor de 1890 a quince y medio (hoy en día ha descendido a doce y medio). La típica muchacha de la ficción de principios de la era victoriana era casi totalmente inocente y sin impulsos sexuales. Su modestia infantil y su timidez cuando se les acercaba un agradable cortejante puede entenderse como instintivo más que como un coqueteo.

La primera parte de *Mujercitas*, a pesar de ubicarse en los años de la Guerra Civil (1860-1864), estaba en realidad basada en la propia adolescencia de Louise, transcurrida hacia el final de la década de 1840. Cuando comienza el libro Amy tiene doce años, Beth trece, Jo quince y Meg dieciséis; ninguna de ella aparece eróticamente madura, a pesar de que Meg está a punto de serlo. No están interesadas en los muchachos salvo como amigos y no tienen apuro por dejar el hogar. Cuando un joven elegante se enamora de Meg, Jo llama a esto "un terrible estado de cosas" y exclama: "Me gustaría casarme con Meg y mantenerla a salvo en la familia". El vehemente infantilismo de sus palabras ha sorprendido a algunos lectores modernos e incluso ha llevado a otros a sospechar una relación lesbiana, pero en su época habrían sido vistas como una cómica expresión de lealtad familiar.

A pesar de su pensamiento radical, Louise May Alcott suavizó y alteró su historia para adecuarla al gusto de sus contemporáneos. Su padre, Bronson Alcott, no era, como el señor March, un pastor mesurado y gentil: era un conocido excéntrico de New England, famoso por su carácter difícil, asocial, reservado y emocionalmente inestable. El señor Alcott, un autodidacta amigo de Emerson y Thoreau, permitió a su esposa y más tarde a sus hijas (especialmente a Louise) que lo mantuvieran mientras hacía sus giras dando conferencias sobre filosofía trascendentalista en un tono elevado pero inaccesible. Durante un tiempo la familia vivió en una comunidad utopista llamada Fruitlands, donde Abba y las hijas mayores hacían todo el trabajo doméstico y se desempeñaban como granjeras mientras el señor Alcott escribía elevados informes acerca del proyecto.

Bronson era radical no sólo socialmente sino en materia religiosa. Había dejado de lado lo que en la época eran creencias indiscutibles: era abolicionista, vegetariano y apoyaba al Movimiento por la Tolerancia. Sus ideas educativas, basadas en los escritos de Rousseau, estaban muy adelantadas a su tiempo. La Temple School de Boston, fundada por él, fue perdiendo alumnos gradualmente y cerró después de cinco años pues los padres objetaron la admisión de un alumno negro y ciertas conferencias que negaban la divinidad de Cristo. En *Mujercitas*, Jo está familiarizada con el radicalismo religioso de su época y preocupada por él; una de las cosas que hace su futuro esposo, el profesor Bhaer, es restaurar su fe: "De alguna manera, mientras hablaba, el mundo se volvía justo a los ojos de Jo; las antiguas creencias, que habían durado tanto, parecían mejores que las nuevas; Dios no era una fuerza ciega y la inmortalidad no era una hermosa fábula sino un hecho bendito. Ella (...) deseaba aplaudir y agradecerle".

Louise May Alcott resolvió el problema de un padre peculiar y anticonvencional poniéndolo bien lejos de *Mujercitas*. Cuando comienza la primera parte, el señor March está trabajando en un hospital militar de Washington, algo que la misma Louise (pero no Bronson Alcott) efectivamente realizó. No vuelve hasta casi el último capítulo. En la segunda parte está casi como ausente: "Un hombre tranquilo, estudioso", que aparece sólo aquí y allá para hacer observaciones moralistas y criticar los imaginativos relatos de Jo sobre cómo hacer dinero, mientras aceptaba las comodidades que le proporcionaba.



A pesar de que Bronson Alcott no era capaz de atraer muchos seguidores o de convertir a Fruitlands en un éxito, su hija dio una circulación mayor a sus teorías sociales y pedagógicas a través de sus libros. Pero presentó sus ideas radicales con tanta habilidad y encanto que la mayoría de sus lectores no protestaron contra ellas. Como muestra, en *Mujercitas*, las muchachas leen el Nuevo Testamento y modelan sus vidas de acuerdo con el *Pilgrim's Progress* pero no van a la iglesia. Al igual que la familia Alcott, jamás toman alcohol.

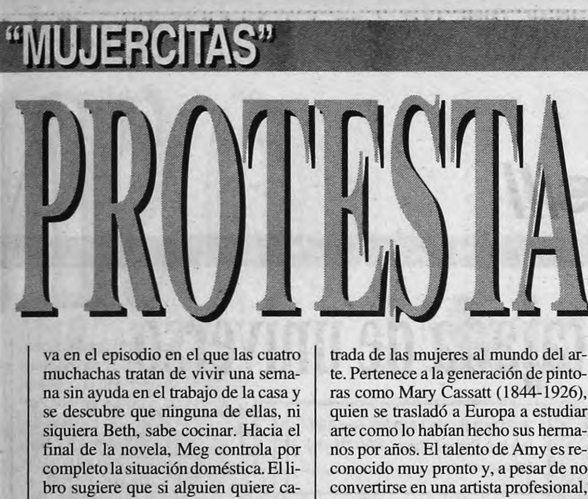
Los March también practican la caridad a manos llenas. En lugar de retirarse molestos ante la irrupción de inmigrantes alemanes (que llegaron por millares a Estados Unidos entre 1860 y 1870) toman a la familia Hummel con sus siete hijos como una responsabilidad personal. Más tarde, con la aprobación de sus padres, Jo se casa con un alemán pobre y de edad madura y con un fuerte acento.

Alcott también ficcionalizó a su madre y hermanas en cierto grado. Abba Alcott, quien alguna vez se rebeló contra su esposo abandonando la comuna y llevándose a sus hijas con ella, se convirtió en Marmee, un modelo de esposa paciente y laboriosa. Meg, como Anna, se transformó en un ama de casa y madre de mellizos y Beth, al igual que Elizabeth, murió joven. Pero Jo y Amy (May) tuvieron destinos más románticos que sus originales. Amy se casa con Laurie a los veintiún años y abandona la carrera del arte porque "el talento no es genio". En realidad May Alcott no se casó hasta pasados los cuarenta, después de muchos años como artista profesional. Louise nunca se casó, pero Jo consiguió un esposo anticonvencional aunque agradable. En una época de familias victorianas patriarcales, los March son un matriarcado. El señor March es una figura secundaria aún cuando aparezca en escena. Es a Marmee a quien van las muchachas con sus problemas y es ella quien las consuela y aconseja y es la fuerza central del hogar, como resulta claro en el dibujo de las cuatro chicas rodeándola que aparece en la mayoría de las ediciones y en varios afiches de la película.

En una innovación que fue ampliamente copiada después, Louise May Alcott reemplazó al personaje central habitual con cuatro heroínas, cada una con una personalidad diferente. Antes de *Mujercitas* había un tipo ideal de muchacha en la mayoría de la literatura juvenil: modesta, laboriosa y obediente. Ahora Alcott sugería que había una gama de posibilidades y que una heroína podía tener serios defectos –vanidad, celos, pereza y mal carácter– y llegar igual a un final feliz. Por eso se hizo más fácil a las jóvenes reales verse en la historia. Más aún, a través de sus cuatro heroínas fue capaz de representar y comentar cuatro visiones contemporáneas de la condición femenina.

Beth es la típica muchacha niña de principios de la era victoriana: dulce, tímida, pasiva y doméstica, el tradicional ángel del hogar. A los trece todavía juega con muñecas. Su vida está centrada en la familia y su mayor deseo para el futuro es "estar en casa a salvo con Mamá y Papá". A diferencia de las otras muchachas, no trabaja fuera de casa, y no parece nunca salir de ella. Su muerte, al igual que la de Little Nell de Dickens y de muchos otros niños de la literatura popular del siglo XIX, sugiere que la inocencia y la virtud son innatamente frágiles y efímeras, incapaces de sobrevivir en el mundo real. Hablando históricamente, representa una visión de la condición femenina que estaba dejando de existir para esa época. El mensaje oculto para el lector es que quedarse a salvo en el hogar con los padres equivale a morirse.

Meg, a su vez, es una mujer de mitad del siglo XIX, un ejemplo de lo que en la época se conoció como Movimiento Doméstico. *Mujercitas* comienza en el primer invierno de la Guerra Civil, cuando se sacó a los hombres de su hogar y se otorgó mayor poder y responsabilidad a las mujeres de clase media como Marmee y sus hijas. Después del fin de la guerra, muchos escritores estimularon a las mujeres para que conservaran aquello que habían ganado: hacerse cargo de los hogares y de sus hijos antes que ceder el control a los sirvientes y a la autoridad masculina. Queda claro que esto era en cierto sentido una idea nue-



PROTESTA



Susan Sarandon, otra estrella para el elenco dirigido por Gilian Armstrong.

va en el episodio en el que las cuatro muchachas tratan de vivir una semana sin ayuda en el trabajo de la casa y se descubre que ninguna de ellas, ni siquiera Beth, sabe cocinar. Hacia el final de la novela, Meg controla por completo la situación doméstica. El libro sugiere que si alguien quiere casarse y tener hijos hay que asegurarse el poder disponer de la propia vida.

Amy, la más chica de las mujercitas, representa la entonces reciente entrada de las mujeres al mundo del arte. Pertenece a la generación de pintoras como Mary Cassatt (1844-1926), quien se trasladó a Europa a estudiar arte como lo habían hecho sus hermanos por años. El talento de Amy es reconocido muy pronto y, a pesar de no convertirse en una artista profesional, sigue pintando y esculpiendo y no hay señales de que sus esfuerzos resulten frívolos. Implícitamente su carrera sugiere al lector que, si se desea "ser un artista e ir a Roma", eso es posible. Después de su casamiento con Laurie, Amy viaja a Europa y junto a su esposo adquiere tesoros artísticos y ayuda a empeñosos artistas de ambos sexos. Por eso también aparece como las muchas mujeres prontas a ayudar de fin de siglo.

Jo representa al movimiento feminista; de acuerdo con la expresión de la época, es una Nueva Mujer, que elige una carrera. Jo es también uno de los primeros y más positivos ejemplos en la ficción de un nuevo tipo de muchacha: la varonera. En el capítulo primero del libro, declara: "¡Me gustan los juegos, los trabajos y los modales de los chicos! No puedo tolerar el disgusto de no ser un muchacho". (Odia su nombre de nacimiento, Josephine, y tiene un apodo que puede fácilmente pertenecer a un niño, mientras que su amigo Theodore Laurence es conocido con el afeminado nombre de Laurie.) A través de todo el libro sus padres, hermanas y amigos tratan de suprimir el lado varonil de Jo, pero nunca triunfan definitivamente, y hacia el final todavía anda corriendo, despreocupada por sus ropas y hablando en la jerga de los muchachos, a pesar de ser ya esposa y madre.

Katherine Hepburn interpretó, con diez años más que el personaje a Jo en el film de George Cukor.

El carácter que le otorga Alcott a Jo en *Mujercitas* y sus dos continuaciones, *Hombrecitos* (1871) y *Los muchachos de Jo* (1886), está bastante adelantado a su tiempo. En términos contemporáneos lo tiene todo, no sólo un esposo e hijos sino dos carreras y no tiene que ocuparse de las tareas del hogar ni de cocinar. Deja esto de lado porque sus dos ocupaciones son "trabajo de mujeres": dirigir una escuela de internados progresista y escribir para los niños.

Tal vez Jo se las arregla para tener libertad pues, al igual que Louise May Alcott, desprecia su trabajo literario y lo justifica como económicamente necesario. Incluso casi veinte años después, en *Los muchachos de Jo*, habla de sí misma como "una niñera literaria que provee papilla moral a los jóvenes". Louise May Alcott, como muchas otras escritoras de su tiempo, toma como su deber el mantener a su familia más allá de las exigencias del arte y se siente presionada a escribir lo más rápido posible. Escribió acerca de *Work* (1872), una de sus mejores novelas adultas: "No es lo que debiera ser, demasiadas interrupciones. Me gustaría escribir un libro en paz y ver si resulta bueno". Pero a pesar de que al final brindaba a sus padres una vida confortable y había enviado a su hermana a estudiar a Europa, jamás se permitió "escribir un libro en paz".

La actitud de Louise May Alcott hacia su trabajo le consiguió que durante más de cien años fuera despreciada como una autora solamente para jóvenes, no fue sino hacia los '80 que se tomó seriamente su obra y sus novelas adultas: su novela *A Long Fatal Love Chase*, considerada demasiado atrevida para su época, fue comprada por Random House en un millón y medio de dólares y se dice que la actriz Sharon Stone está "prácticamente obsesionada" por la idea de protagonizar la versión fílmica.

Mujercitas ha atraído siempre a los realizadores de películas. El film actual es el quinto (se han perdido dos versiones mudas), luego de las de 1933 y 1949. Fue dirigida por el australiano Gilian Armstrong y es un éxito sorprendente en muchos sentidos: el escenario de New England aparece al mismo tiempo real y pintoresco y la casa de los March no resulta ridículamente enorme. Por primera vez, los personajes no aparecen luciendo obvios maquillajes y sus ropas lucen como si hubieran sido usadas, lavadas y remendadas antes de ser fotografiadas. Incluso hay un fuerte aire familiar entre las mujercitas: Trini Alvarado como Meg, Winona Ryder como Jo y Claire Danes como Beth parecen realmente hermanas, algo que nunca había ocurrido antes.

Sin embargo, en otros aspectos las demandas de Hollywood parecen haberse impuesto sobre la autenticidad. Es fácil perdonar la tensión dramática de ciertas escenas: el momento inventado en que Laurie besa a Amy que tiene doce años y el encuentro con suspenso de último momento entre Jo y el profesor Bhaer. El glamour de los personajes es más difícil de aceptar. Como lo señaló Caryn James en *The New York Times Book Review*, en cada versión fílmica el profesor Bhaer se ha vuelto más joven y apuesto. En el libro es un rechoncho hombre maduro con gruesos lentes a quien Jo ama a pesar de su indescriptible apariencia: Paul Lukas en 1933 se adecuaba más o menos a esto. En 1949 Rossano Brazzi era un hombre maduro pero de buen aspecto y en la actual Jo se une al apuesto y romántico Gabriel Byrne.

En las tres películas las exigencias de Hollywood por presencia de estrellas afectó al reparto. Alcott presenta a Jo de manera clara: "Alta, flaca y morena" y juguetonamente torpe a los dieciséis años. En la versión de 1933 Katherine Hepburn no sólo tenía diez años más y lucía un aspecto formidable sino que obviamente provenía de un ambiente más aristocrático que el resto de la familia. June Allyson, quien interpretó a Jo en 1949, tenía treinta y dos años y los parecía. El cabello largo, grueso y castaño de Jo es descripto, como en el libro, como su única belleza, un apunte que no tiene sentido dado que Winona Ryder es una de las más atractivas actrices jóvenes del momento.

Cuando el libro comienza, Amy tiene doce años y está desesperada por su nariz chata que trata de mejorar apretándola con un gancho. En la versión de 1933 fue interpretada por Joan Bennet, quien no sólo era hermosa sino que tenía veinticuatro años y estaba embarazada. En la *Mujercitas* de 1949, Amy fue Elizabeth Taylor a sus diecisiete años, probablemente la belleza más perfecta entre las adolescentes americanas de la época. Por lo menos en el nuevo film, la joven Amy es una actriz que es una niña real, Kirsten Dunst, en la primera parte.

Cuanto más alejados estamos del siglo XIX, es obvio que *Mujercitas* se revela como una obra de su época. El film de 1933 podía aún presentar a los March como la idealizada versión de una familia contemporánea americana. Hoy en día es claramente una especie extinguida, a pesar de los intentos de actualizar la historia a la sensibilidad de los 90. El hiato que Louise May Alcott creó entre su propia vida y la de sus personajes quedó destruido. Trozos de la biografía de Alcott y de historia literaria aparecen encajados en el film: Jo le pregunta al profesor Bhaer si sabe qué es el Trascendentalismo (por supuesto, lo sabe) y se nos informa que la escuela del señor March, al igual que la de Bronson Alcott, fue cerrada después de admitir a un estudiante negro. Y Susan Sarandon (mostrándose encantadora pero algo incómoda en su miriñaque) habla ahora de la importancia de los derechos de la mujer y en contra de la esclavitud y de las constricciones del corset, expresando las opiniones radicales de Louise May Alcott y su madre más que las de la más piadosa y convencional Marmee del libro.

Como es habitual en las películas ubicadas en el pasado americano, *Mujercitas* es maravillosa de ver, llena de los paisajes de New England de Currier e Ives, pintorescas ropas del siglo XIX, carruajes tirados por caballos, fogatas y parientes cariñosos alrededor de una mesa navideña o bailando en el pasto durante una boda veraniega. No es sorprendente que los reaccionarios vean esto como propaganda a favor de la religiosidad familiar, reverencia a las instituciones establecidas y a la domesticación de las mujeres. Pero por debajo de su apariencia arcaica, el film de *Mujercitas*, al igual que el libro, sostiene también otro tipo de valores.

(Traducción: Marcos Mayer)

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Paula*, por Isabel Allende (Sudamericana/Plaza & Janés, 17 pesos). Durante la agonía de su hija Paula, la autora de *La casa de los espíritus* le relató la historia de sus antepasados, los recuerdos de su infancia y algunos avatares de Chile, y son esos relatos los que reúne en este volumen.	1	3
2	*Huésped de un verano*, por Magdalena Ruiz Guiñazú (Planeta, 14 pesos). Tras una extensa carrera como periodista, la última ganadora del Martín Fierro de Oro debuta en la narrativa con esta saga de una familia de los años 40, que es al mismo tiempo un recorrido por personajes y hechos de la Argentina.	3	12
3	*De amor y de sombra*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos). Con la dictadura de Pinochet en Chile como marco histórico y geográfico, la autora de *La casa de los espíritus* narra el romance entre un hombre y una mujer de sectores sociales opuestos que deben luchar por vivir en un país signados por las muertes y las torturas.	2	4
4	*Nada es eterno*, por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos). El autor de *Más allá de la medianoche* cuenta la historia de una joven médica acusada de matar a un paciente terminal para quedarse con su herencia. Pero durante el proceso resucita un pasado lleno de ambiciones, asesinos, amantes y traidores.	4	27
5	*De cómo los turcos descubrieron América*, por Jorge Amado (Emecé, 12 pesos). El autor de *Doña Flor y sus dos maridos* vuelve al mítico clima del nordeste brasileño para contar la historia de dos amigos turcos que a comienzos de siglo emprenden una nueva vida esperando hacer negocios y terminando por protagonizar enredos.	6	11
6	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	5	20
7	*Los puentes del Madison County*, por Robert James Waller (Atlántida, 7 pesos). La historia de amor entre un fotógrafo y la mujer de un granjero que vendió cerca de cinco millones de copias sólo en Estados Unidos y que se mantuvo en la listas de best sellers del *New York Times* más de ciento quince semanas.	10	6
8	*Stargate*, por Dean Devlin y Roland Enmerich (Emecé, 15 pesos). Un egiptólogo tiene la misión de descifrar una enorme piedra con inscripciones nunca vistas. Gracias a esa investigación descubre la fórmula para viajar por el tiempo que desatará una carrera por el poder.	8	3
9	*El olvido está lleno de memoria*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 13 pesos). El escritor uruguayo vuelve a escribir poemas sobre sus temas favoritos: el amor, el desamparo, la lealtad, la traición y la esperanza.	–	1
10	*Cuentos completos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 25 pesos). Recopilación del conjunto de la ficción breve hasta ahora publicada por el autor de *Inventario* y *La borra del café*, en una excelente edición no sólo para fanáticos.	7	12

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El vuelo*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 15 pesos). Horacio Verbitsky, colaborador de este diario, recoge el descarnado testimonio de un oficial de la Escuela de Mecánica de la Armada, Adolfo Scilingo, sobre las violaciones a los derechos humanos en la última dictadura militar.	–	1
2	*Pizza con champán*, por Sylvina Walger (Espasa Calpe, 16 pesos). Colaboradora de **Página/12** y socióloga, Sylvina Walger mezcla sus dosformaciones para ofrecer una radiografía de los nuevos hábitos de las clases dirigentes y su corte en la Argentina de fin de siglo.	1	11
3	*Los dueños de la Argentina, II*, por Luis Majul (Sudamericana, 18 pesos). Con el subtítulo de *Los verdaderos secretos del poder*, este segundo volumen continúa trazando perfiles de los poderosos, esta vez Pérez Companc, Roggio, Soldati y Pescarmona.	2	17
4	*El ángel*, por Víctor Sueyro (Planeta, 15 pesos). El autor de *Poderes* sigue escrutando los cielos de lo sobrenatural: encontró al ángel y, lejos de ponerse a discutir su sexo, analizó sobre la base de las Escrituras, estudios teológicos y hasta la consulta a un angelólogo al ente alado.	3	17
5	*El hombre light*, por Enrique Rojas (Temas de Hoy, 14 pesos). ¿Vive usted para satisfacer hasta sus menores deseos? ¿Es materialista, pero no dialéctico? ¿Es un hombre light, un hombre de hoy? Críticas a ese ser hedonista y mezquino se mezclan con propuestas y soluciones.	4	14
6	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos). El autor de *Soy Roca* relata en un estilo ameno y sintético la historia del país desde antes que lo fuera –cuando llegaron los primeros colonizadores– hasta poco después del golpe de Estado que en 1955 desalojó a Juan Domingo Perón de la presidencia.	8	42
7	*Historia integral de la Argentina, I*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El autor de *Soy Roca* se ha propuesto una obra colectiva que en nueve tomos explique los acontecimientos que hicieron de este país lo que es. Este es el primero de esos nueve volúmenes, subtitulado *El mundo del descubrimiento*.	7	10
8	*Sabiduría de la vida*, por Jaime Barylko (Emecé, 18 pesos). Un libro de autoayuda donde el autor enseña a disfrutar y a usar el sabor de la vida, dejando de lado el saber y el estudio sobre la salud.	5	3
9	*Los dos lados del infierno*, por Vincent Bramley (Planeta, 17 pesos). El libro que dio origen a la investigación que Scotland Yard realizó en la Argentina sobre las violaciones a los derechos humanos durante la guerra de Malvinas. Los testimonios de ocho soldados argentinos contrapuestos a los de cinco soldados ingleses.	9	4
10	*Cortinas de humo*, por Jorge Lanata y Joe Goldman (Planeta, Colección Espejo de la Argentina, 16 pesos). Una investigación monumental sobre los atentados a la embajada de Israel y la AMIA. Más de ochocientos testigos y una compleja maraña de evidencias contradicen las versiones oficiales de un caso aún no resuelto por la Justicia.	6	12

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas: esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Ricardo Piglia: **Cuentos morales** (Espasa Calpe, Colección Austral). Esta antología de textos escritos entre 1961 y 1990, acompañada por una introducción de Adriana Rodríguez Pérsico, reúne excelentes cuentos que Ricardo Piglia publicó en *La invasión* y *Nombre falso*, además de los cuentos de la máquina de *La ciudad ausente* y un inédito: "Encuentro en Saint Nazaire".

Guillermo Lombardía y Zulma Richart: **Quién es Massaccesi** (Javier Vergara Editor). Desde las agencias de noticias DyN y NA los periodistas Lombardíay Richard fueron cubriendo, al ocuparse de la Unión Cívica Radical, el ascenso de Massaccesi. En esta primera biografía de una figura que, tras sólo trece años de vida política, es candidato a la presidencia en las próximas elecciones, documentan una explicación del fenómeno.

Carnets///

FICCION

Una tajada de universo

HUESPED DE UN VERANO, por Magdalena Ruiz Guiñazú. Planeta, 1994, 238 páginas.

La novela es para el placer. Quizá porque pocas cosas hay que sean más placenteras que escribir una novela y eso se nota: pasa, diría que sustancia de contraste visible porque de sentidos se trata, de la punta del lápiz (birome, pantalla del wordprocessor, lettera portátil o lo que a usted se le ocurra incluyendo la famosa pluma de ganso que es difícil de creer) el ánimo de quien lee, intacto como la muerte.

Y es que de la muerte se trata. *Huésped de un verano* cuenta la muerte del mundo; de un mundo, por lo menos, que conocimos quienes nacimos hacia finales de los veinte y principios de los treinta. Es cierto que el mundo (los mundos) muere todos los días y quienes vivimos en él, con él. Pero a quién novela, qué. Quién novela se apodera de una tajada de ese universo que es nuevo y fatal y hambriento cada día, y le presta la inmortal mala fe de las palabras a fin de que se sepa, de una vez, en qué lugar hemos estado de pie mirando hacia el vacío: en qué lugar están ellos, los protagonistas, los que se reúnen en la lucha y que no dejan de ser nosotros y nosotros porque quien novela tiene también una historia y debe, ineluctablemente elegir.

Las voces que nos hablan desde la quinta tienen ya para quienes leemos el temblor de la muerte a la que nos vamos acercando. Chucho, ¿cómo era que se llamaba Chucho?, porque va –anteojos, silencio y ganas de que todo hubiera sido de otra manera– hacia la única salida que le ha puesto adelante esa vida marcada. La muchachita que ella en verdad no tiene nombre sino sólo un sobrenombre, ella porque es la esperanza, la médula, la viga portante de eso que se termina con los ruidos que "este hombre, Perón", desata desde los titulares de los diarios contra los ojos de *Papá* y de *su amada Florencia*.

Una se pregunta quién es el o la protagonista en lucha de esta novela sabia. Esos dos sin duda, me contesto (lo cual no quiere decir nada porque para otros vaya a saber) esos dos que se purifican una siesta de verano en las aguas del río opaco por suerte para Florencia, de tanto barro como lleva.

Y sin embargo Laura. Tal vez Laura sea la esperanza porque es la fuerza muda y porque es la más sólida de todas y porque es lenta como las edades y porque nada la toma de sorpresa y porque cocina y porque va la iglesia y porque quiere seguir viviendo sola.

Las relaciones entre todos esos personajes (y los que se insinúan o aparecen fugazmente, como las hijas esperpénticas de la abuela Eusebia, los hermanos de Chucho, la santa Mamita) han sido planteadas con infinita paciencia y sólo al terminar la novela una se da cuenta de la complejidad de esa red de atracciones, rechazos, simulaciones, deberes y sanciones que atrapan a los habitantes de la quinta, ese verano en el que todo se derrumba. Se dicen muchas cosas, y en ese sentido los diálogos se exhibencomo lo necesario, como eso que cada uno y cada una tiene que decir para evitar que se sepa lo que no hay que decir. ¿La Chiquita ve? Como en la vida (real) (¿hay algo más real que la novela?) no terminamos de saberlo. Tal vez sí. Y tal vez Laura entreví, sólo que ella no quiere mientras que la Chiquita quiere demasiado con demasiado apuro.

Sabia dije, la novela; Laura también y quizá nadie más como no sea el padrino o alguno de los hermanos de Chucho pero lo dudo, ya que la historia que se cuenta va desmigajándose en varias voces: la del aburrimiento que tasca el freno, la del miedo, la de la ceguera, la de la vida incompleta, la del deseo y en todas casi la crónica de una casa que no se describe pero que quien lee ve y recorre y huele (visillos y loza blanca, pasillos anchos que van del comedor a los dormitorios, persianas semicerradas contra el sol, flores secas en los roperos altos).

Todo eso puede suceder gracias a un equilibrio difícil, como el del fiel de la balanza; no, mejor, como el de la sombra del fiel de la balanza, logrado a medida que las palabras se van acumulando sobre los detalles quebradizos de la vida de todos los días. Pasan cosas: no nos las cuenta Magdalena Ruiz Guiñazú sino que pasan frente a nuestros ojos, dedos, repentino dolor de cabeza, el calor, la sospecha del escándalo y la espera de un futuro que la muerte nos quita en una hoguera súbita.

Se lee como se oye, a veces, y ésta es una de estas veces. Todo ese gran cuento sobre nosotros mismos que nos contamos a nosotros mismos, pasa aquí por voz/escritura traslúcida, no transparente porque no devela: deja adivinar y permite que, como en las fantasías últimas de Florencia, queda lugar para que quien contempla/lee pueda entrar en la trama y encontrar un lugar de comprensión y pesquisa. No hay respuestas como no suele haberlas en lo que se cuenta porque no hay otra salida más que contar eso que intriga y atormenta. O quizá la respuesta esté en el regusto que queda al terminar de leer *Huésped de un verano*, cierta propensión a volver a la quinta, a imaginar detalles, a preguntarse con Chucho, cómo hubieran sido las cosas de haber sido distintas, y si en realidad fue él, su presencia, lo que dio un giro a esas vidas.



Magdalena Ruiz Guiñazú en el momento de recibir el Martín Fierro de oro.

ENTREVISTA

La me

Una única foto aparece en las páginas interiores de *Tiempo de recordar*. Un epígrafe de Jack Fuchs detalla: "Esta foto fue enviada a mis tíos en Argentina en 1929. Aparecen, de izquierda a derecha, de pie: mi hermano Abraham (1920, Chelmno ?) y yo; sentados, mi madre, Esther (1897 - Auschwitz, 1944), mi hermana Sara (1928 - Auschwitz, 1944) y mi padre Hershl (1895 - Auschwitz 1944). Mi hermana Eva (1934 - Auschwitz, 1944) no había nacido. Este es el único testimonio fotográfico que conservo de mi familia".

Jack Fuchs nació en Lodz, Polonia, en 1924. Allí vivió los primeros bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, el 1° de setiembre de 1939; allí fue forzado, como todas las familias judías, a vivir en el gueto; allí pasó las primeras *selecciones* ("Para nosotros el término *selección* no equivalía a elegir... Era saberse escogido: quiénes iban a vivir, quiénes iban a morir"); de allí fue llevado al campo de exterminio de Auschwitz, donde toda su familia –excepto su hermano, que supone murió en el campo de Chelmno– fue asesinada. Jack Fuchs fue trasladado al campo de trabajo de Dachau y se convirtió, de ese modo, en el único sobreviviente al holocausto de su familia.

Alemania, la liberación, Estados Unidos; luego Venezuela; finalmente, la Argentina: aquí vive Fuchs desde los años 60. Durante mucho tiempo no habló siquiera de su experiencia bajo los nazis y aún hoy parece no encontrar las palabras justas: "No estoy obsesionado, pero no sé qué hacer con mi pasado. Olvidar es, casi imposible", responde a una de las preguntas que Liliana Isod –directora del Centro

FICCION

MAGDALENA RUIZ GUIÑAZÚ
HUÉSPED DE UN VERANO

Es para el placer, la novela, pero ninguna es inocente. En ésta no es tomar sol en la quinta una tarde de enero para llegar a parecerse a Rita Hayworth: "Somos una familia horrible"; "podría ser algo más que el pobre Chucho"; "aquí no ha pasado nada"; es, en todo caso, la presencia dura de la sospecha, la hendedura, la mácula, eso que hay quienes llaman el destino, de la empresa humana que trata de vencer a la muerte, tanto más sorprendente desde que sabe que no lo va a lograr. Salvo, claro, que se la emprenda a través de la escritura de novelas como ésta.

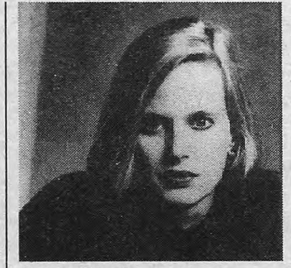
ANGELICA GORODISCHER

Mucho más que la señora Auster

LA VENDA, por Siri Hustvedt. Tesis-Norma, 1994, 224 páginas.

Hay dos cruces, demasiado pesadas para atravesar el resbaladizo terreno literario contemporáneo, con las que debe cargar la norteamericana de ascendencia noruega Siri Hustvedt. Son tan extremadamente peligrosas que, ya desde la contratapa de *La venda*, su primera novela, se las anuncian como límites que deben ser salvados de inmediato. La primera es ser demasiado bonita, casi un estrella de las pasarelas de modas. La otra cruz –siempre en el estricto plano de la narrativa– radica en ser la esposa, nada más ni nada menos que de Paul Auster.

Estas dos trabas conllevan sendos lugares comunes para explicarlas. La belleza: "¿Cómo va a ser escritora si es tan linda?". El matrimonio: "Y..., seguro que debe utilizar las sobras de Paul Auster". Ahora bien, el primer argumento sólo puede refutarse mediante otro lugar común: "La gente linda también piensa". Para refutar el segundo, es necesario ir un poco más allá: leerla. El esfuerzo no es tal y, por el contrario, se pueden vislumbrar determinadas similitudes de la narrativa de Auster posterior a 1992 (año en que Siri Hustvedt publicó originalmente su novela), *Leviatán*, *El cuaderno rojo* o *Mister Vértigo*, con las ideas desarrolladas en *La venda*.



Siri Hustvedt.

Para su primera novela Hustvedt propone cuatro narraciones que, como un preciso y disparatado rompecabezas, terminan armando la historia de su personaje principal. Pero además de ese juego literario de voces y momentos que parecen no tener relación entre sí, hay otros inmersos dentro de las diversas tramas. Uno: El personaje se llama Iris. Esto no debe ser confundido con un infantil anagrama del nombre de la autora, Siri, sino que resulta un perfecto recurso narrativo donde Hustvedt parte de sí misma para irse alejando a medida que transcurre la novela. Dos: En la cuarta página de *La venda*, la narradora contrapone una de los preceptos literarios de su marido. Para Auster no existe el azar; las equivocaciones y las coincidencias están allí para que él escriba. Siri Hustvedt, por el contrario, hace decir a Iris: "Una casualidad me había llevado a esa pequeña aventura y estaba satisfecha". Y a partir de allí todo lo que acontezca será un albur mágico y extraño.

Los cuatro capítulos que componen *La venda* sirven como pretexto para mostrar, y demostrar, el disparate en el que se sustenta la lógica de cualquier sociedad contemporánea. Encuentros y desencuentros, simpatías y enemistades, trabajos y desventuras se suceden en un sinfín de planos narrativos en los cuales la autora ejerce una prosa con tanto de vigor como de solvencia, algo muy difícil de encontrar en una primera obra.

La historia que abre la novela presenta a una Iris que, obligada a conseguir trabajo para subsistir como estudiante de posgrado de la Universidad de Columbia (otra similitud con Hustvedt, doctorada en literatura allí), recala en la solicitud del señor Morning quien pide "investigador asistente para proyecto en curso". El proyecto en cuestión consiste en efectuar la descripción minuciosa de objetos que pertenecieron a una mujer y fueron atesorados por Morning en pequeñas cajas. Los olores, colores y texturas que esos objetos (un guante, un copo de algodón manchado) despierten los sentidos de Iris deben ser transcriptos con total fidelidad. El thriller se desencadena cuando Iris comienza a sospechar que Morning asesinó a la mujer a quien pertenecían esos objetos. Mientras detalla las pertenencias, deambula por la ciudad tratando de averiguar el pasado de su empleador. Ambas reconstrucciones, la de los objetos y la de la persona, sirven para que Hustvedt arme, Iris mediante, una nueva trama. La segunda, vuelve sobre los objetos. Una fotografía capta el preciso instante en que Iris se despoja de todas sus inhibiciones, sus tapujos y sus límites y la hace aparecer monstruosamente libre de todo. Decidida a recuperar esa foto, Iris traspone una a una todas las puertas del equilibrio para arrojarse a una demencial búsqueda de sí misma tal cual aparece en el retrato. Mientras tanto trata de escribir un artículo que se titulará –nuevamente puntos de contacto entre autora y personaje– "Ficciones dentro de la ficción".

En el capítulo 3, Iris es internada por padecer constantes dolores de cabeza. El diagnóstico indica "escotoma centelleante negativo", algo así como una lesión ocular caracterizada por una mancha que cubre el campo visual. El problema es que esa mancha se produce tanto en los ojos como en el cerebro de Iris, motivo por el cual pierde toda noción de existencia y cae en profundos pozos negros de los cuales sólo sale debido a las punzantes jaquecas. Sin comer, sin dormir y entre dos enfermas delirantes, Iris queda reducida a un pedazo de dolor arrojado en una cama. Su dinero se acabó y, por supuesto, ni soñar con la posibilidad de un empleo. Así Iris entra en un estado de inconsciencia similar al que –cuarto juego– padece el personaje Marc Stanley Fogg de *El Palacio de la Luna* (Auster, 1989). Una disparatada discusión con la muerte, personificada en una de las internas vecinas de cama, produce un colapso beneficioso en Iris quien, después de un coma delicado, recupera la noción de tiempo, espacio y, por fin, de su propio cuerpo.



La cuarta historia presenta a Iris como traductora de la novela *Der Brutale Junge* de un escritor llamado Johann Krüger. En este capítulo, mientras la personalidad del joven personaje de la obra a traducir (Klaus) se asemeja cada vez más a los recuerdos de la infancia de Iris, la tempestuosa y finalmente fallida aventura amorosa con su profesor en el seminario "Hegel, Marx y la novela del siglo XIX" –quinto juego: Hustvedt se doctoró con una tesis sobre la novelística de ese siglo– se propone como un cierre brillante para el rompecabezas que es, en definitiva, *La venda*.

MIGUEL RUSSO

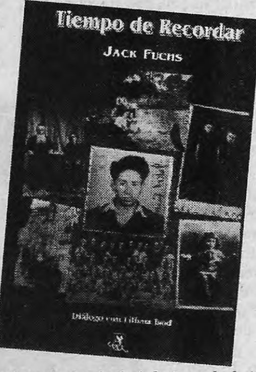
...moria persistente

TIEMPO DE RECORDAR, diálogo con Jack Fuchs, por Liliana Isod. Milá, 1995, 158 páginas.

de Información y Documentación de Israel para América latina– le formula en *Tiempo de recordar*, volumen publicado por Milá, la editorial de la AMIA.

Tras cuarenta años de silencio, Fuchs decidió dar testimonio sobre el Holocausto. Esa es la palabra que emplea –"Este es mi testimonio. No tengo teoría alguna que acepte la generalización. Todo lo que digo está en primera persona"– y ése es el mayor interés de este libro, cuyas fallas de edición y problemas de escritura sería una frivolidad señalar. Porque su calidad es otra, en particular cuando ya no se puede tener la certeza de que el evento más monstruoso del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias –entre ellas el asesinato planificado de seis millones de personas–, sea recordado en su dimensión.

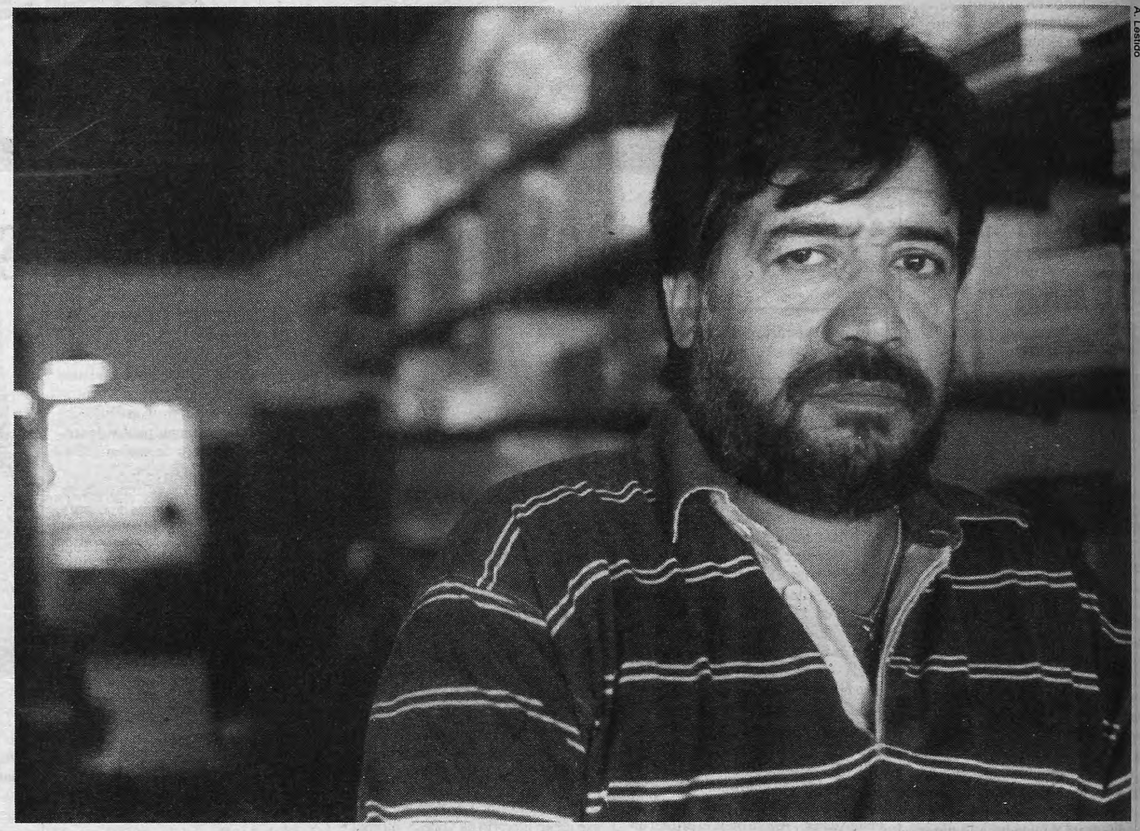
Parte de esa calidad es también la manera de contar de Fuchs, que bien conoce la famosa frase de Theodor W. Adorno sobre la imposibilidad de escribir –poesía, sostenía el filósofo alemán– después de Auschwitz: "Con grandes esfuerzos de autocensura, teniendo en cuenta cómo iba a impresionar a la gente que me escuchaba, fui modificando la manera de relatar", le explica a Isod, quien le formula una pregunta que concentra la razón del libro: "Se ha dicho que los que estuvieron dentro de Auschwitz nunca van a poder salir y los que no estuvimos nunca vamos a poder entrar. ¿Por qué, entonces, esta voluntad de dejar su testimonio?" Con una sola frase Fuchs inhabilita esa puerta imaginaria, proyectada en la que decía *Arbeit macht frei*, que hace nefando el holocausto: "No es necesario que se entienda. Lo que resulta necesario y obligatorio es saber que esas condiciones de infierno fueron creadas por gentes, tan iguales a cada uno de nosotros". El objetivo de Fuchs, aclara, no es contar horrores. ¿Qué diferencia hay, pregunta, si tenía diez mil o doscientos mil piojos, si tenía los pies más o menos hinchados? Su fin es que haya voces más serias que la archipremiada *Lista de Schindler*, contar qué fue lo que se perdió en los años de la Segunda Guerra, qué pasa cuando se reemplaza la identidad de las personas por un número, qué se hace con la vergüenza y la culpa de haber sobrevivido. Una disgresión –el recuerdo de su esposa, a quien conoció aquí– permite a Fuchs transmitir mejor las pérdidas de esa época que un recuento de bacilos o el relato del hambre: "En marzo de 1989, después de una penosa enfermedad, (Yvonne, mi mujer) falleció. Fue la primera vez que asistí a un entierro".



G. E.

ENTREVISTA A LUIS SEPULVEDA, AUTOR DE "NOMBRE DE TORERO"

El éxito editorial que tuvo en Europa su novela "Un viejo que leía historias de amor" sorprendió a Luis Sepúlveda, escritor chileno exiliado en Alemania tras ser encarcelado por la dictadura de Pinochet. Con "Mundo del fin del mundo" y su más reciente "Nombre de torero" volvió a asombrarse este ex militante, hoy activista del ecologismo y narrador, acostumbrado a tiempos de derrotas. De paso por Buenos Aires habló de su preocupación por contar historias de hoy y evocó "esa horrible década del 70".



A. Lestido

UN SOBREVIVIENTE DE LOS '70

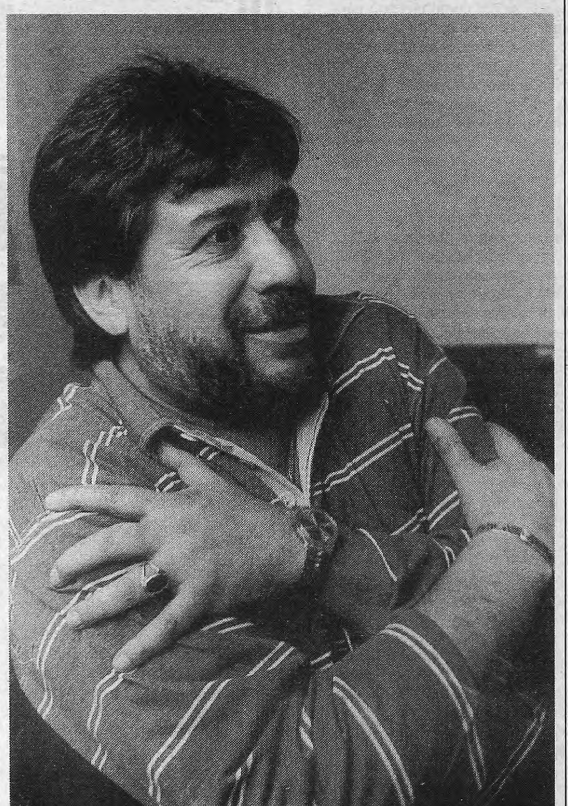
GABRIELA ESQUIVADA

Aunque su obra abarca diez libros y recibió premios como el Gabriela Mistral y el Rómulo Gallegos, Luis Sepúlveda fue sorprendido por el éxito literario. Una obsesión que recorre su última novela, *Nombre de torero*, es, justamente, la de "saber perder". Hay que saber perder, insiste; el que no sabe perder termina mal. Cuando títulos suyos como *Un viejo que leía novelas de amor* o *Mundo del fin del mundo* se convirtieron en best sellers –primero en Alemania, donde vive; luego en Francia, donde fue premiado; luego en España y más tarde en Chile, donde nació en 1949–, Sepúlveda tardó en acostumbrarse. Su historia había sido tan, tan distinta.

En 1973 la dictadura militar de Augusto Pinochet lo condenó a veintiocho años de cárcel, que fueron conmutados, tras dos y medio cumplidos, por ocho de exilio, previa intervención de Amnesty International. Recorrió entonces América latina. Llegó a Nicaragua y participó de la guerrilla para salir con una desilusión anticipatoria de su mirada actual sobre los gobiernos revolucionarios del continente: "Ponme un eufemismo, mano", un personaje de *Nombre de torero* pide en un bar; "¿Un qué?", lo consulta el hombre de la barra; "Un cubalibre". Se instaló en Hamburgo pero no se quedó quieto lamentando las causas perdidas: de la selva amazónica (donde se desarrolla *Un viejo que leía novelas de amor*) a Tierra del Fuego (escenario de *Mundo del fin del mundo*), de Oslo a la flota de Greenpeace, se dedicó a viajar. Y, como quien empieza de nuevo, a escribir.

–Después de quince años de exilio en Alemania, ¿qué dificultades le plantea seguir escribiendo en castellano?

–Vivo con una relación muy íntima con mi idioma. Puede sonar a poesía barata, pero a poco tiempo de salir al exilio, el primer gran viaje que inicié, descubrí que si bien era cierto que perdía una porción de patria territorial también era cierto que ganaba una patria enorme, la patria del idioma. Primero me moví mucho por todos los países de América latina: cada lugar que conocí me fue dejando esa sensación alicientísima de pertenencia a un universo casi infinito, un universo de unas diferencias idiomáticas tan grandes que lo hacen riquísimo. Luego, al permanecer en Europa, el moverme en alemán, en portugués, en francés, en inglés, me permitió utilizar mejor la lengua propia porque me permitió pulir, elegir los elementos del idioma con los que trabajar, con otros parámetros. Mantengo una relación muy viva con mi idioma y lo defiendo mucho. Pero no con tonterías como las que pretendió aquí ese señor Asís: defiendo el neto carácter mestizo que tiene nuestro castellano, construido con las dificultades fonéticas que tuvo el inmigrante que llegó a esta tierra e inventó palabras, con las dificultades fonéticas que nosotros tuvimos para entender al indio.



–En Un viejo... *escribe: "Sabía tanto de la selva como un shuar. Era tan buen rastreador como un shuar. Nadaba tan bien como un shuar. En definitiva, era como uno de ellos, pero no era uno de ellos". ¿Algo que ver con su experiencia del exilio?*

–Creo que sí, directa e indirectamente. Soy un convencido de que uno es de donde mejor se siente, pero aquella permanencia en un lugar no significa necesariamente pertenencia, y la pertenencia no es en ningún caso la única garantía o la única posibilidad para ser feliz. Es posible vivir y ser feliz en cualquier lugar del mundo pero hay que tener muy claro que uno no pertenece a ese lugar. Nunca te vas a integrar a otra sociedad porque la integración no existe sino en base a concesiones, a concesiones íntimas, de cuestiones que marcan tu forma de ser. Lo importante, lo enriquecedor para las sociedades, es que tú puedas vivir tal como eres, que te vean y te acepten tal como eres y tú sientes que los otros son diferentes a ti y que en base a esa diferencia empiecen a sentir un respeto y una admiración, si es posible. Hay en esa cita una metáfora de la tolerancia.

Luis Sepúlveda
NOMBRE DE TORERO

–"¿Para qué diablos sirve un ex guerrillero a los cuarenta y cuatro años?", escribe en Nombre... *y traza luego un paralelo con el militar: "¿Para qué diablos sirve un ex oficial de inteligencia de la RDA a los cuarenta y cuatro años?". Le devuelvo la pregunta: ¿para qué sirven?*

–Es una pregunta que yo mismo me hice. Más que "para qué sirve" habría que ver "qué quedó". Qué quedó de nosotros. En el caso de quienes estuvimos metidos en la lucha por transformar nuestras sociedades en América latina –y en el caso de quienes estuvimos metidos hasta el fondo, entre los cuales me cuento–, lo que nos quedó fue una serie interminable de fracasos. Somos una generación política que fracasó estrepitosamente en todo. Pero tuvimos el valor de equivocarnos. Y luego, a los que sobrevivimos, tanta derrota nos puso el pellejo duro, nos creó una especie de inmunidad al sentimiento de derrota, lo que nos permite seguir me-

tiéndonos en aventuras a veces descabelladas porque, bueno, una raya más no le hace nada al tigre. Pero a veces tenemos triunfos sorprendentes: muchos de nosotros terminamos participando activamente del movimiento ecologista, un movimiento pacifista que consigue cosas sorprendentes. ¿Y qué quedó de los otros tipos, como Galinsky, los que vivieron lo que nosotros considerábamos parte de la utopía, los que vivieron el socialismo? Bueno, al presenciar lo que quedó de ellos nos damos cuenta de la magnitud de la estafa en la cual creíamos, porque de ellos no quedó nada, no quedó absolutamente nada.

–Hay un ex militante, hay un ex stassi: ellos mismos y los episodios que protagonizan en Nombre*... parecen tratar de demostrar que los buenos no son tan buenos. ¿Cómo hacer para pintar estas realidades sin darle argumentos a la derecha?*

–Yo creo que la única forma en que se le da argumentos a la derecha es callando, ocultando. Hasta ahora, la historia de mi generación ha sido contada parcialmente por la derecha y ha sido contada espantosamente mal por la izquierda. Yo creo que llegó la hora –por lo menos en la literatura– de contar las cosas tal como fueron. Porque si bien es cierto que nadie tiene el derecho de escupirnos la cara por lo que hicimos también es cierto que no queremos que ningún pibe siga los pasos que nosotros seguimos en esa horrible década de los 70. Y para evitar eso, ¿qué hay que hacer? Contar la historia como fue, absolutamente. Sin dudas en la cuenta final de esta saga la historia va a ser bastante más indulgente y va a tener muchas más simpatías hacia los pibes que tiraban desnudos desde los aviones de la ESMA que hacia los torturadores. Y creo que a través de novelas como *Nombre de torero*, que se inscribe en lo que se ha venido a llamar la "nueva novela negra latinoamericana", a lo mejor se puede cumplir una función que la inteligencia oficial de izquierda o de derecha no cumple: rellenar los huequitos de olvido que la historia oficial trató de hacer cada vez más grandes.

–Aparte de la cuestión autobiográfica de Nombre*, en sus otros dos libros aparecen datos demasiado parecidos a los de su vida. ¿Cómo trabaja el material autobiográfico?*

–No hay una receta, como la de la Coca Cola. Vas midiendo qué tanto de tu propia experiencia le vas a servir al personaje. Yo sé cuando una novela mía va a funcionar, y es cuando a partir de la quinta página yo dejo realmente de existir y son los personajes los que me están contando aceleradamente lo que les va ocurriendo, lo que les va pasando, cuando se transforman realmente en los grandes protagonistas y yo soy el cronista. Y ahí llega un momento determinado en que tenés a tu personaje central arrinconado y te dice: "Che, echame una mano, dame tu experiencia un poco, a ver cómo salgo de ésta". Ahí recién sabés qué hacer. En esta novela, *Nombre de torero*, el personaje de Belmonte en un momento se me va a México. Mientras estaba escribiendo pensaba: ¿por qué putas se va a México, por qué no a otro país? Yo no conozco México, en el DF estuve una sola vez. ¿Por qué no se va a Bogotá, que conozco bien? Soy el autor, me dije: se acabó México, pongo Bogotá. Y no funcionó. Pensé qué hacer y se me ocurrió convocar a un personaje que lo guiara por México. Le pedí uno prestado a mi amigo Paco Ignacio Taibo. Lo llamé y le dije: "Paco, tengo metido a Belmonte en México, ¿me prestás a Velazco para que lo acompañe en un capítulo?" Y me dijo: "Bueno, pero acordate de que en una novela le sacaron un ojo, en otra novela le agujerearon una pierna... Me lo devolvés sin mayores daños, ¿sí?" Los personajes van tomando esa vida propia, y no podés oponerte a eso.

–En Un viejo... *y* Mundo...*el género novela funciona como instrumento de denuncia, algo pasado de moda. ¿Cómo se hace una denuncia, social o ecologista, en el formato de ficción?*

–Yo no me planteo hacer una denuncia, me planteo contar una historia de hoy. Y, qué diablos, si contás una historia de hoy tenés que contar el mundo como es, y si contás el mundo como es, contás el lado bueno y el lado malo, y mala suerte para nosotros que sea mucho más lo malo que lo bueno: entonces resulta, obviamente, una literatura de corte denunciativo. Pero es así.

–Podría encasillárselo como "escritor-de-la-generación-posboom". ¿Cómo lee a sus mayores latinoamericanos? ¿Y cómo los sobrelleva?

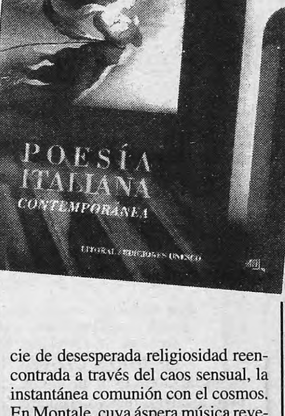
–Con algunos autores del boom tuve una relación muy buena, con algunos sigo teniéndola. Me enorgullezco de haber sido amigo de Cortázar; con Vargas Llosa creo que mantenemos una amistad peleada. Y el resto creo que no lo conozco. Tengo una relación de respeto con ellos y separo aguas, porque entiendo que Gabriel García Márquez es un maravilloso escritor pero otros hicieron del realismo mágico una especie de escuela de la que no se podía salir y escribieron una tonelada de mierda. Yo pertenezco a una generación de escritores muy marcada por la lucha política, una generación que no quiere ser una especie de tarjeta postal exótica. Somos algo más que papaya y salsa, carajo: somos un poquito de sustancia, también, o algo más que un poquito. Y decidimos invertir el orden de las cosas: describir la magia de la realidad. En nuestros relatos no hace falta que una niñita vaya a tender la ropa y se vuele. No privilegiamos la anécdota por sobre el carácter de la historia, por sobre lo que queremos contar.

APARECE "POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA"



LOS HEREDEROS DE DANTE

En una edición de lujo publicada por la revista "Litoral" y la UNESCO, aparece en estos días "Poesía italiana contemporánea", antología preparada y traducida por el poeta argentino Horacio Armani –"Para vivir, para morir", "En la sangre del día", "Recreos del tiempo"–, de la que aquí se anticipa un fragmento del prólogo y poemas de Ungaretti, Quasimodo y Montale.



HORACIO ARMANI

Se sabe que nada hay más vulnerable que una antología. Sus límites no existen porque, a medida que nos acercamos al presente, la cantidad de nombres que pueden ser incluidos se ensancha: falta la perspectiva del tiempo para evaluar valores y el equilibrio electivo de un antólogo se enfrenta a una prueba sin solución. Los poetas elegidos pueden perdurar o no; en todo caso, su destino será siempre –como alguna vez lo expresé– yacer sumidos "en el polvo de las antologías".

Es vano, por sabido, referirnos a la importancia de la poesía italiana moderna, ya que un país con una tradición literaria tan deslumbrante ofrece un campo inagotable para el antólogo. Esa tradición cuenta fundamentalmente para juzgar lo nuevo; los grandes líricos italianos contemporáneos –Ungaretti, Montale, Campana, Saba, Pavese, Quasimodo– pueden ser considerados a la luz de ese pasado.

(...) En la década del 20 surge lo que los italianos denominan "la grande stagione poetica". Y esa estación nace con el impulso de grandes individualidades que darán el tono preciso y promoverán por años un incesante flujo que arrastrará a las generaciones coetáneas y posteriores: Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, sin olvidar tampoco el papel que correspondió a Umberto Saba, el retraído triestino cuya poesía de tonos sencillos y humanos logró también un lugar prominente, ni a Salvatore Quasimodo, que inicia la publicación de sus obras en los primeros años de la década del 30.

El *hermetismo* (vaga palabra aplicada a una actitud que nace como expresión de "una descarnada y doliente humanidad", según el juicio de Leone Piccioni) funda en el valor de la palabra una esencialidad poética que ya "estaba en el aire", como dice Montale: deriva de las intenciones de Mallarmé, Valéry, Rilke, y actúa casi al mismo tiempo en que se producen las experiencias de Eliot, Pound, Benn y otros grandes poetas universales, aunque no deje de ser un movimiento netamente italiano y en esencia el más hondo que se haya producido en la península.

"En la poesía hermética –explica Mario Petrucciani– y en los teóricos del hermetismo, se insiste sobre la concepción de una palabra liberada de su función puramente descriptiva, purificada de sus significados comunes y triviales; sustancia limpidísima, exenta de rebabas y de ampulosidad, librada al clima terso de la absolutez, restituida a su virginidad primordial y esencialmente lírica. Una palabra no solamente resolutiva del fantasma poético, sino signo del ser; más bien una *palabra-ser*." Lúcidamente, Sergio Solmi señala: "La paradoja de la lírica moderna parece consistir en esto: una suprema ilusión de canto que milagrosamente se sostiene después de la destrucción de todas las ilusiones. El alma, despojada de sus sueños y de sus duelos, constreñida a abrazar la *rugosa realidad*, a exprimir el jugo presente y amargo de la existencia, encuentra en este, su duro y necesario reconocimiento, un paradojal principio de música y olvido". Y agrega, luego de hacer una referencia a la actitud distante, dolorosa y sosegada de Saba: "Piénsese, en Ungaretti, en esa especie de desesperada religiosidad reencontrada a través del caos sensual, la instantánea comunión con el cosmos. En Montale, cuya áspera música revela los coloridos, encantadores fragmentos de un mundo condenado que en el inexorable proceder de su máquina monstruosa borra poco a poco tras de sí todo camino, toda esperanza de salvación. También Quasimodo, llegado tras estos poetas, se mueve en esa órbita, acoge con conocimiento y resignación su difícil destino expresivo".

La década del 30 verá nacer a los adeptos del hermetismo, que se convierte así en un modo vital de sentir la poesía por parte de toda una generación, modo que los interpreta porque en esa poética pura pueden expresar sus preocupaciones humanas y existenciales como contraposición a las teorías optimistas del régimen fascista. Tras Quasimodo vendrán Alfonso Gatto, Mario Luzi, Leonardi Sinisgalli, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni, Libero de Libero... Algunos de ellos, como Luzi y Sereni, se despojarán con el correr del tiempo de esa pesada herencia e intentarán transitar caminos distintos para adecuarse al cambio de los tiempos.

FIN DE AÑO 1968

EUGENIO MONTALE

He contemplado desde la luna, o casi,
el modesto planeta que contiene
filosofía, teología, política,
pornografía, literatura, ciencias
exactas u ocultas. Adentro está también el hombre
y yo entre ellos. Y todo es muy extraño.

Dentro de pocas horas será noche y el año
terminará entre explosiones de espumantes
y petardos. Quizás de bombas o algo peor,
pero no aquí, donde estoy. Si uno muere
a nadie le interesa con tal que sea
desconocido y lejano.

YA VUELA LA FLOR MAGRA

SALVATORE QUASIMODO

No sabré nada de mi vida,
oscura, monótona sangre.

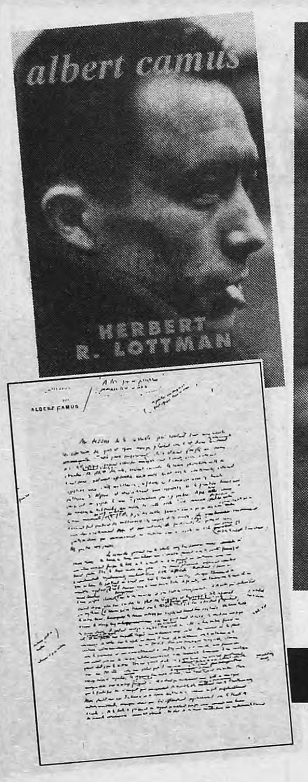
No sabré a quién amaba, a quién amo,
ahora que aquí opreso, reducido a mis miembros,
en el corrupto viento de marzo
enumero los males de los días descifrados.

Ya vuela la flor magra
desde las ramas. Y yo observo
la paciencia de su vuelo irrevocable.

IRONIA

GIUSEPPE UNGARETTI

Oigo la primavera en las ramas negras, entumecidas.
Se puede seguir solo en esta hora, pasando entre las casas solos con los [propios pensamientos.
Es la hora de las ventanas cerradas, pero esta tristeza de regresos me ha [quitado el sueño.
Un velo de verde enternecerá mañana desde estos árboles, hace poco, [cuando sobrevino la noche, todavía secos.
Dios no se da descanso.
Sólo a esta hora le es dado, a algún raro soñador, el martirio de proseguir [su obra.
Esta noche, aunque sea de abril, está nevando en la ciudad.
Ninguna violencia supera a aquella que tiene apariencias silenciosas y frías.





Albert Camus, con su sobretodo y su cigarrillo permanentes, en París, 1951; abajo, Herbert Lottman, biógrafo no oficial; a la izquierda, el libro de Lottman y una página de "El primer hombre", última novela de Camus que se acaba de publicar póstumamente.

HERBERT LOTTMAN Y SU BIOGRAFIA RECHAZADA EN FRANCIA

UN CAMUS NO AUTORIZADO

La intelectualidad francesa se mostró muy disconforme con la biografía que Herbert Lottman –"La rive gauche", "Gustave Flaubert", "La caída de París"– escribió sobre Albert Camus y que Taurus acaba de publicar en castellano. Durante la investigación, Lottman encontró sobre todo puertas cerradas; tras su publicación en Francia, su "Albert Camus" fue concienzudamente silenciado. Detalles sórdidos, a continuación.

SERGIO S. OLGUIN

Los historiadores usan mis libros, usan los datos que yo encontré, pero no los citan nunca", se quejó hace tres años Herbert Lottman en una entrevista realizada por este suplemento. La protesta de Lottman nunca fue tan justificada como en el caso de su biografía *Albert Camus*, que Taurus acaba de publicar en español. Basta observar la siempre minuciosa revista francesa *Magazine Littéraire*, en su número dedicado a Camus, donde no hay, en más de treinta páginas, ni una referencia al libro de Lottman; ni siquiera en la abundante bibliografía final. Un trabajo biográfico posterior al de Lottman, *Albert Camus: luz y sombra*, de Roger Grenier, toma datos encontrados por el historiador norteamericano (los orígenes de la familia Camus, su expulsión del partido comunista) pero en ninguna parte lo cita como fuente. ¿Qué es lo que ha hecho Lottman para ser tan activamente rechazado por la intelectualidad francesa?

Tanto en su volumen sobre Camus como en sus otros trabajos biográficos (Colette, Pétain, Flaubert), Lottman trabaja con el mismo método: "En primer lugar, busco juntar la mayor cantidad posible de documentos, de información. Busco todas las fuentes en donde se puedan encontrar los documentos originales." Sus libros siguen un orden rigurosamente cronológico: "Pienso que el gran defecto de las biografías francesas es que, en general, toman al personaje en los últimos años de su vida y después tratan de mostrarlo a partir de ese momento, cuando ya ganaron el Premio Nobel o algo por el estilo. Lo que hay que hacer es ver cómo fue realmente cuando tenía diez años, cuando tenía quince, cuando tenía veinte, olvidándonos de lo que fue diez años después. Esta es la única manera en que se puede ver la formación de un escritor. Yo nunca trabajo con un plan: en una biografía el plan son los años. Empiezo siempre por el principio. La naturaleza nos da un plan que es mucho mejor que cualquier otro artificial."

Cuando Lottman comenzó la etapa de investigación para la biografía de Camus, el autor de *La peste* hacía quince años que había muerto. Lottman tenía que investigar sobre la vida de alguien que había vivido entre 1913 y 1960, que había sido una celebridad en vida, que había sido conocido por mucha gente y que, sin embargo, su vida estaba rodeada por el misterio. Un misterio construido a partir de la mistificación y la falsedad.

El primer impedimento grave con el que se encontró Lottman fue la propia resistencia de los contemporáneos de Camus a hablar. A mediados de los 70, Sartre todavía vivía y seguía siendo la guía intelectual de las letras francesas. A pesar de los años pasados y de la muerte de Camus, aún seguía fresca la polémica que ellos dos habían tenido en los '50 y que llevó al rompimiento de relaciones. Camus vivió los últimos años de vida en un extraño purgatorio, a pesar del Premio Nobel que ganó en 1957 y que no le alcanzó para conciliarse con sus pares franceses. Los sartreanos lo acusaban de frívolo y oportunista. La oposición de Camus al stalinismo, en pleno romance de Sartre con el comunismo soviético, había desencadenado la disputa que ni los años ni la muerte ponían fin.

Por otra parte, el "círculo Camus" (su segunda esposa, algunos amigos de Editorial Gallimard) había optado por cierta imagen de manual de escuela y no estaba dispuesto a que se ventilaran aspectos de la vida de Camus que lo volvían un poco menos héroe pero más humano (su donjuanismo, su poca actividad en el comienzo de la resistencia, sus contradicciones ante los episodios de la guerra argelina). Lottman tuvo que luchar con la renuencia generalizada para poder incorporar el testimonio de aquellos que compartieron momentos fundamentales con Camus. Así, por ejemplo, consiguió el testimonio de un viejo amigo que por razones políticas había terminado peleado con Camus, Pascal Pia; o el de la propia viuda de Camus que, sin embargo, no le permitió acceder al archivo de su esposo por lo que Lottman no llegó a leer el manuscrito de *El primer hombre*.

Pero los problemas de Lottman no terminaron ahí: no sólo la gente se negaba hablar de Camus sino que todo aquello que se había escrito sobre él o su obra era incorrecto. No es que se había tratado de mentir sobre Camus sino que simplemente nadie había trabajado con rigor el material histórico con el que se encontraba. Lottman descubrió esto casi por casualidad. Gallimard, en su edición anotada de La Pléiade, publicó las obras completas de Camus en dos tomos. Los datos biográficos y bibliográficos del primer tomo contradecía a los datos del segundo.

Los pocos intentos biográficos anteriores a Lottman (especialmente *Albert Camus*, el libro de Jean Grenier —no confundir con el otro biógrafo: Roger Grenier—) estaban plagados de errores y omisiones. La natural reserva de Camus a la hora de hablar de él lo había transformado en un hombre misterioso para sus contemporáneos.

Lottman tuvo que comenzar todo de cero. No usó ninguna fuente sin cotejarla o contraponerla con otras. Estuvo en Argel para hablar con los amigos de la infancia y de juventud de Camus, revisó archivos buscando los orígenes de la familia Camus, que el propio Albert desconocía; estuvo en todos los pueblitos donde Camus vivió sus destierros interiores. El resultado fue una biografía de setecientas páginas donde cada paso, cada palabra y cada gesto de Camus se encuentran documentados con testimonios o escritos que sólo Lottman podía llegar a encontrar. Como ejemplo de esto baste citar los comentarios a la actuación de Camus en los partidos de fútbol que jugó en su adolescencia, partido por partido.

La crítica francesa, en su mayoría, no recibió bien la biografía. Sin embargo, le valió a Lottman el reconocimiento internacional y la posibilidad de escribir nuevos libros que complementan una visión de época (la biografía del general Pétain, *La rive gauche*, *La depuración*, *La caída de París*). Lottman ha rechazado las críticas que se le han hecho por su detallismo ("Se pueden burlar de mi método. Dicen que explico lo que Camus tomó en el desayuno", declaró a *El País* de Montevideo), pero su modelo de biógrafo es Richard Ellmann, el autor de la espectacular biografía de James Joyce, que con su minuciosidad pudo transformar una biografía en la mejor guía de lectura del *Ulises* y el *Finnegans Wake*.

Ellmann y Lottman no sólo comparten el amor por los detalles sino que también son absolutamente amenos a la hora de escribir. Las páginas de Albert Camus se leen con el interés que despierta una buena novela.

En la entrevista concedida a **Primer Plano** afirmó: "Cuando estaba escribiendo el libro sobre Camus no sabía exactamente adónde iba a llegar, hacia dónde me iba a conducir todo eso. (...) En Camus encontré un personaje que había sido muy audaz en política. Más que sus novelas, eso fue lo que me interesó. Mi atracción por Camus tiene que ver con ese coraje."

LA SEDUCCION DEL EXTRANJERO

Mientras Camus estaba en Orán y su salud volvía a resentirse, Editorial Gallimard publicaba en París *El extranjero*. Durante mucho tiempo nada se supo de la historia alrededor de la publicación del libro. La detallada biografía de Lottman (primera edición francesa, 1978) se limita a registrar el hecho pero un trabajo posterior suyo, *La rive gauche* (primera edición francesa, 1982, traducida por Tusquets) pone luz sobre este complejo episodio. Entre un trabajo y otro, Lottman agregó a su investigación una entrevista clave: la de Gerhard Heller, el adjunto del Ministerio de Propaganda nazi en París durante la ocupación.

Es probable que el propio Camus haya desconocido los detalles de esta historia. El entregó el manuscrito a su amigo Pascal Pia y luego vio su libro editado. Le habían ofrecido la oportunidad de publicarlo como folletín en la *Nouvelle Revue Française*, NRF, la revista de Gallimard, pero Camus negó su autorización por estar manejada —la publicación— por Pierre Drieu La Rochelle, un declarado colaboracionista.

Lo cierto es que Pascal Pia había pasado el manuscrito a su viejo camarada André Malraux. Malraux, que también era lector de editorial Gallimard, recomendó la publicación del libro. El original pasó a manos de Jean Paulhan, a la sazón mano derecha de Gaston Gallimard, que escribió un informe favorable.

Gaston Gallimard —cuenta Lottman en *La rive gauche*— no sólo aprobó la publicación de *El extranjero* sino que también se la dio a leer al adjunto del Ministerio de Propaganda nazi, el teniente Gerhard Heller. El teniente Heller era el encargado de controlar y censurar los libros editados en la Francia ocupada. Por su formación era más un intelectual que un militar y tenía un particular amor por la cultura francesa. A pesar de haber alimentado el espíritu pro-nazi de los intelectuales colaboracionistas (que era lo que sus superiores esperaban), el teniente Heller también intentó proteger, dentro de sus posibilidades, a los demás intelectuales, resistentes o no. Gallimard y Paulhan habían conseguido un buen entendimiento con Heller y publicaban autores que una censura férrea no hubiera permitido pasar.

Cuando Gallimard le dio el original, Heller "no pudo dejar el manuscrito hasta haberlo leído por entero, mediada la noche, y a la mañana siguiente misma telefoneó a la secretaria del editor para darle luz verde; le propuso también protegerlo si se presentaban dificultades". Camus, que en esos años creía que su vida corría peligro debido a su actividad dentro de la Resistencia, desconocía que dentro de las filas enemigas había conseguido seducir a uno de los altos mandos con su primera gran novela.